Annelies Schulte Nordholt

GEORGES PEREC : topographies parisiennes du flâneur

Résumé

Dans cet article, la sociologie de la vie quotidienne de Perec est vue à travers la figure du flâneur, si typique de l'imaginaire littéraire parisien du XIXe siècle. De quelle manière l'évolution du flâneur – du « botaniste de l'asphalte » à l'homme des foules de Baudelaire et de Poe – peut-elle éclairer les multiples figures du flâneur perecquien ? C'est ce que nous verrons en analysant successivement les figures du flâneur immobile, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, et du flâneur éternellement en marche qu'est le protagoniste d'Un *homme qui dort*.

RELIEF 2 (1), mars 2008 – ISSN: 1873-5045. P66-86
http://www.revue-relief.org
Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

Le botaniste de l'asphalte

Le dernier projet auquel travaillait Perec peu avant sa mort s'appelait « L'herbier des villes ». Pour ce projet, Perec collectionnait toutes les traces tangibles de la vie urbaine qui lui tombaient sous la main : tickets de métro, dépliants, tracts, prospectus, tickets de cinéma, de musée… (cf. Lejeune, 177-178). Traces, restes qu'en général on jette sans même les regarder : ils ne sont analysés par nul sociologue, sauf par ce sociologue de la vie quotidienne, de l' « infra-ordinaire » que fut Georges Perec. Car sociologie il y a, c'est-à-dire classification, dénomination, analyse, bref, savoir, dans cet herbier comparable à celui des botanistes. Par son titre « L'herbier des villes » rappelle cette autre expression, « botaniser sur l'asphalte », que l'on trouve régulièrement à propos de Perec. L' expression provient de Walter Benjamin qui s'en sert pour définir le flâneur, dans son essai sur Baudelaire : « Die Gemächlichkeit dieser Schildereien [i.e. les

« physiologies » de types parisiens, cf. plus loin] passt zu dem Habitus des Flaneurs, der auf dem Asphalt botanisieren geht » (Benjamin, 1974, 34). Le flâneur est l'incarnation même du Paris du XIXe siècle, de la métropole décrite par Benjamin : « Paris a créé le type du flâneur» (Benjamin, 2002, 435).

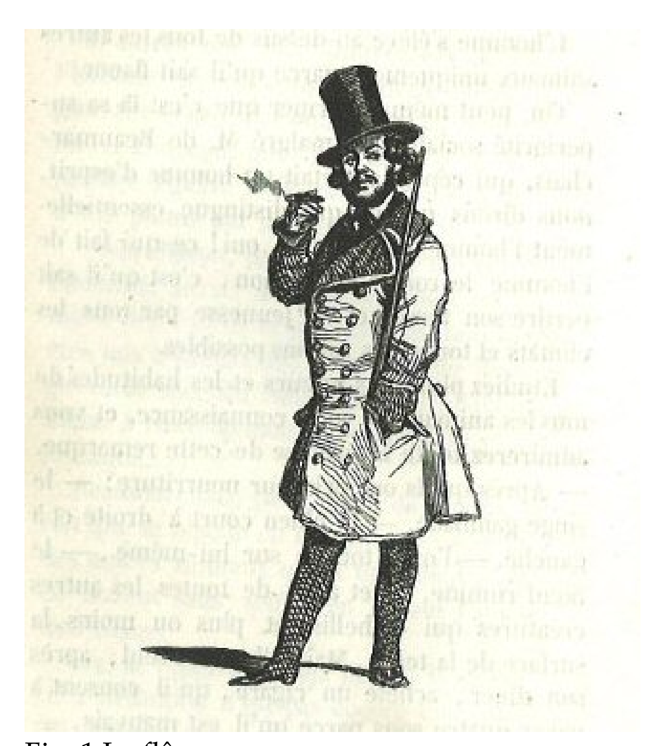
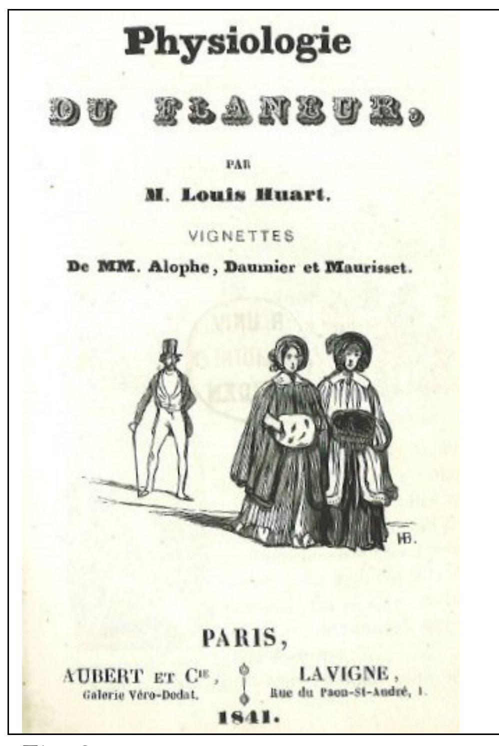


Fig. 1 Le flâneur

On en vient alors à se demander quelle est l'importance de cette constellation du flâneur dans la sociologie de la vie urbaine telle que l'a pratiquée Perec. Certes, comme l'a montré Benjamin, le personnage du flâneur a subi une longue évolution au cours du XIXe siècle, depuis le naïf badaud des années 1840 jusqu'au flâneur baudelairien, passionné, compulsif, obsessionnel, proche de « l'homme des foules » du conte homonyme d'Edgar Allan Poe. Dans ce qui suit, nous verrons que, dans sa sociologie de la vie urbaine, Perec touche à tous ces aspects très divers de la flânerie, pour les élaborer et les mener plus avant, et que ses textes contiennent maint clin d'œil à Baudelaire et à Poe : description méticuleuse de l'espace urbain dans certains chapitres *d'Espèces d'espaces*, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) et dans les « Réels » du projet inachevé

de *Lieux* ; flânerie passionnée, délirante même, dans le récit *Un homme qui dort*.

Dès avant 1850, donc avant Baudelaire, la flânerie n'était déjà plus un simple passe-temps, elle était devenue une attitude, un style de vie propre à un véritable personnage, celui du flâneur, qui sera décrit et défini dans une multitude de petits traités, dont la *Physiologie du flâneur* de Louis Huart reste un des plus connus.



Physiologie

DU FLANEUR.

PAR

M. Louis Huart.

VIGNETTES

De MM. Alophe, Daumier et Maurisset.

PARIS,

AUBERT ET Cie, Galerie Véro-Dodat. LAVIGNE, Rue du Paon-St-André, 1.

1841.

Fig. 2

Ce terme de « physiologie » est en lui-même déjà significatif, puisque le premier trait du flâneur, c'est justement d'être physiologiste. On connaît le succès, au début du XIXe siècle, des « physiologies » ou « physiognomonies » : les portraits caricaturaux (dessinés ou écrits) de divers types humains. Cette manie des types va s'étendre aux personnages typiquement urbains, de manière à constituer une sorte de physiologie de la population urbaine : « La fantasmagorie du flâneur : déchiffrer sur les visages la profession, l'origine, le caractère » (Benjamin, 2000, 447). On en trouve une belle image dans l'œuvre monumentale d'Edmond Texier,

Tableau de Paris (1852). Cette vaste collection de gravures de Paris offre non seulement des images des monuments, des rues et des places, mais encore de multiples caricatures de types, de personnages de la vie parisienne de l'époque, ainsi que des scènes de genre, montrant la vie dans les théâtres, sur les boulevards, dans les collèges de la rive gauche, dans les cafés, l'évolution de la mode et le carnaval.

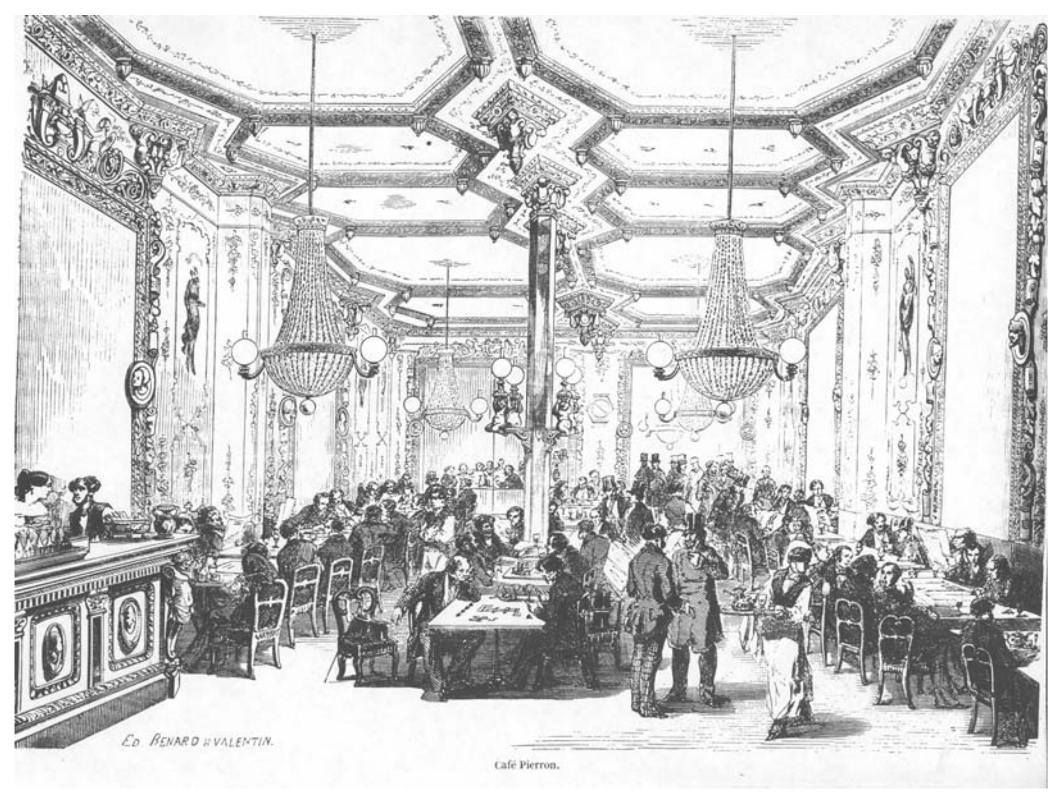


Fig. 3 Café Pierron

Le flâneur des premiers temps est donc un physiologiste. Sans être spécialiste, il est un connaisseur, un généraliste qui s'intéresse à tout, qui recherche un savoir, et c'est par là qu'il se distingue du simple badaud, qui se laisse porter, absorber par ce qu'il voit, qui flâne par simple souci de distraction : « le badaud est là, qui regarde stupidement les choses, qui s'arrête sans choix devant le premier morceau de plâtre décoré du nom de statuette » (Huart, 95). Comme le montre Benjamin, la distinction entre flâneur et badaud a également des implications sociales : le badaud est issu des classes populaires, il est par définition sans instruction, il flâne à ses

heures libres, alors que le flâneur est un bourgeois instruit qui peut se permettre le luxe de l'oisiveté. Selon Benjamin, le flâneur est un être intermédiaire, car il se trouve « sur le seuil de la grande ville comme de la classe bourgeoise » (Benjamin, 2000, 445). C'est qu'il est consommateur en puissance (sa flânerie le mène entre autres dans les fameux passages, vastes enfilades de magasins) mais non producteur, car « [son] oisiveté [...] est une protestation contre la division du travail » (Benjamin, *ibid*.). Dans ce sens, il appartient encore à l'ère précapitaliste. Contre la division du travail, il l'est non seulement par son oisiveté mais aussi par son refus de la spécialisation : le flâneur, on l'a dit, est spécialiste de tout et de rien, c'est 'un simple connaisseur' de la vie urbaine. On voit alors un des paradoxes qui est inhérent au personnage du flâneur : c'est que son oisiveté, comme observation acharnée de la vie urbaine, est au fond un travail intense. Le flâneur, loin d'avoir le nez en l'air, « fait des études », et « le fruit de [son] oisiveté est plus précieux que celui du travail » (Benjamin, 2000, 470). Son terrain de travail, c'est la rue, en particulier les boulevards et les passages. Comme l'observe déjà Huart, « le passage est le séjour préféré du flâneur » (96).



Fig. 4 Les boulevards

Ce paradoxe de l'oisiveté comme travail acharné, observation intense, est à la base de la quête de l'infra-ordinaire telle que la pratique Perec. Pour

capter « ce qui se passe chaque jour et qui revient, chaque jour, le banal, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel » (Perec, 1989, 11), pour capter notre vie quotidienne, il faut interroger longuement et laborieusement parfois les espaces où celle-ci se joue, depuis le lit jusqu'à la chambre, à l'appartement, à l'immeuble et de là à la rue, au quartier et à la ville, comme Perec l'a fait dans *Espèces d'espaces*. Le flâneur peut aussi se poster en un lieu déterminé afin de le décrire de manière exhaustive, à plusieurs moments de la journée, de l'année, comme dans les textes du projet inachevé de *Lieux* ou dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*.

Le flâneur immobile

S'asseoir à la terrasse d'un café, muni d'un calepin, et écrire tout ce qu'on voit, Perec n'a sans doute pas été le premier à le faire. Dans *Le Livre des fuites* de Le Clézio (1969), le protagoniste fait exactement cela : « Il s'arrêta sur un banc, à l'ombre, et il vit tous les gens qu'il ne connaissait pas. Il essaya de se souvenir de chacun d'eux et pour cela, il prit un calepin dans son sac bleu et avec un crayon à bille, il écrivit tout ce qui passait :

> Fillette avec un sparadrap sur chaque genou.
> Homme qui ressemble à Hemingway.
> Homme avec tache de vin sur la cuisse.
> Femme qui a la tuberculose.
> Homme en short qui s'avance en se grattant les parties génitales […].

La liste se poursuit pendant une page, après quoi le narrateur conclut : « C'était inépuisable. On pouvait s'installer là, jour et nuit, avec son calepin et son crayon à bille, et il n'y aurait rien eu d'autre à faire qu'écrire, écrire, écrire » (Le Clézio, 1969, 60-62).

Il y a plusieurs différences entre l'entreprise du « Jeune Homme » de Le Clézio et celle de Perec. Primo, la liste de Le Clézio ne compte que des personnages, et non des 'micro événements 'comme le texte de Perec, elle fait l'inventaire des passants individuels sans s'intéresser, comme Perec, à leurs mouvements collectifs et à ceux de la circulation. En outre, l'intention des deux inventaires est différente. Chez Le Clézio, il y a désir de fixer l'éphémère, de faire œuvre de mémoire (« se souvenir de chacun d'eux »).

Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, peu importe les personnes qui passent. Elles restent anonymes, mais ce qui compte, ce sont leurs menus faits et gestes, c'est « ce qui se passe [sur cette place] quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages » (Perec, 1995, 12). Alors que la liste de Le Clézio n'est rien de plus qu'une liste, une succession de passants, Perec, lui, va chercher les principes qui régissent les mouvements des passants sur la place, et se lancer dans diverses tentatives de classification.

Bref, *Tentative d'épuisement d'un espace parisien* est une véritable recherche, une enquête systématique qui aspire à un savoir régulier. Savoir qui ne peut être obtenu qu'au prix d'un travail acharné, même si en apparence, celui-ci ne consiste en rien d'autre que de s'asseoir et d'écrire ce qu'on voit. Le flâneur perecquien, comme celui de Benjamin, est bien quelqu'un dont le domaine de travail est la rue. Malgré ses apparences de légèreté, cette recherche est basée sur une méthode très concertée : pendant trois jours, Perec va se poster, plusieurs fois par jour, à un endroit différent de la Place Saint-Sulpice. Le point de vue change donc légèrement, à chaque séance, et il y a les variations de la lumière et du temps, observées en un même endroit : entreprise qui rappelle le travail en série des Impressionnistes.


Fig. 5 Place Saint-Sulpice

Pendant des séances d'une heure et demie à deux heures[1], il va observer et noter tout ce qu'il voit. Le premier jour, vendredi 18 octobre 1974, quatre séances – donc un total de plus de six heures d'observation - avec de courtes pauses de 20 à 30 minutes. Le deuxième jour, 19 octobre, trois séances de longueur comparable et le troisième jour, dimanche 20 octobre, deux séances. C'est comme si, comme dans plusieurs de ses autres projets - *Lieux* par exemple - Perec s'était fixé un programme, bref un ensemble de contraintes qu'il ne réussit qu'à respecter partiellement, parce qu'elles sont trop exigeantes. En effet, au fur et à mesure que les séances s'accumulent, la fatigue vient : « Il est quatre heures cinq. Lassitude des yeux. Lassitude des mots. » (30) ; dernière séance du samedi après-midi : « Je suis assis ici, sans écrire, depuis une heure moins le quart ; […] Je regarde d'un œil torve le passage des oiseaux, des êtres et des véhicules » (45).

Son travail consiste en effet à noter, dans l'ordre de leur apparition, les passants, les véhicules – autobus, voitures, fourgons de livraisons - jusqu'au vol des pigeons sur la place. Ce travail se fait bien évidemment dans un souci d'exhaustivité, propre au chercheur, à l'observateur. Pour pouvoir échafauder un savoir, dégager des règles, des lois d'un espace urbain donné, il faut tout d'abord le décrire sans oublier aucun détail. Il faut « épuiser » le lieu en question, comme l'indique le titre. Comme Perec le dit dans *Espèces d'espaces*, les « travaux pratiques » de l'infra-ordinaire consistent à « s'appliquer », à « prendre son temps », de manière à « se forcer à épuiser le sujet, même si ça a l'air grotesque, ou futile, ou stupide » (2000, 101). Épuiser le sujet, c'est aussi l'obsession qui transparaît dans les multiples listes et les inventaires de Perec. Obsession étroitement liée à la claire conscience que même un espace aussi limité que la Place Saint-Sulpice est un espace inépuisable, qu'il est impossible de noter même une fraction de ce qui s'y passe (1995, 26).

La tâche du flâneur immobile, c'est aussi de lire et de transcrire les textes qui défilent devant ses yeux : lettres d'enseignes fixes et mobiles, de sigles, de slogans publicitaires passant et repassant au même endroit, sans oublier les signes des panneaux indicateurs, les chiffres sur les autobus et sur les plaques d'immatriculation des voitures. Comme le dit *Espèces d'espaces*, la densité en lettres de l'espace urbain renforce l'idée que la ville est un texte à déchiffrer (2000, 102).

Et ce déchiffrement produit à son tour … un texte. Comme le réel qu'il reflète de manière quasi iconique, ce texte est extrêmement fragmenté, consistant en une suite de mini-textes d'une à quelques lignes séparés par des blancs. Cependant, à deuxième lecture, les répétitions font apparaître des motifs. Enseignes mobiles ou de publicités qui passent et repassent : « Pommes de terre en gros », « Exigez le Roquefort Société le vrai dans son ovale vert » (1995, 15, 16) ; le passage répété des autobus d'une même ligne. Ainsi, durant la deuxième session du 18 octobre, le passage d'un 63 est signalé en moyenne deux fois par page. « Pourquoi compter les autobus ? », se demande Perec. « Sans doute parce qu'ils sont reconnaissables et réguliers : ils découpent le temps, ils rythment le bruit de fond : à la limite ils sont prévisibles. Le reste semble aléatoire, improbable, anarchique ; les autobus passent parce qu'ils doivent passer, mais rien ne veut qu'une

voiture fasse marche arrière, ou qu'un homme ait un sac marqué d'un grand M de Monoprix […] » (34).

Cette didascalie inscrite en marge de sa recherche nous révèle la motivation profonde de Perec : sa recherche s'inscrit à contre-courant du caractère chaotique de l'espace urbain, avec son agitation contingente, gouvernée par nulle loi visible. A contre-courant, mais aussi fasciné par cette anarchie, Perec veut à la fois la rendre sensible, et la contrecarrer en discernant, ou plutôt en inventant les règles qui pourraient la régir. Du particulier, on passe au général, du divers, à l'unité. Ainsi, dans le cours de ces sessions, il élabore maint projet de classification, ainsi ce « Projet d'une classification des parapluies selon leurs formes, leurs modes de fonctionnement, leurs couleurs, leurs matériaux… » (54). C'est ici le caractère quotidien, banal de l'objet de cette théorie qui produit un effet comique. Ailleurs, en mathématicien mais sur un mode ironique, il élabore des axiomes, des théorèmes : « D'une façon purement abstraite, on pourrait proposer le théorème suivant : en un même laps de temps, davantage d'individus marchent dans la direction Saint-Sulpice/rue de Rennes que dans la direction rue de Rennes/Saint-Sulpice » (47).

Passer du concret à l'abstrait, de l'individuel au collectif, voilà la démarche du savoir. C'est pourquoi Perec s'intéresse tant aux mouvements, aux circuits, aux itinéraires. Le mouvement général des flots de passants tout d'abord. Pour le percevoir comme un flot, comme une foule, il faut déjà, comme le flâneur du XIXe siècle (et contrairement au badaud), se percevoir comme distinct de la foule, et garder ses distances par rapport à elle. Perec note l'alternance de ce qu'il appelle les « accalmies » (métaphore où la foule, de manière classique, est comparée à une mer) et les moments d'animation : « des gens des gens des voitures » (52), « La foule est compacte, presque plus d'accalmies » (*ibid*.). Difficile de prédire, à l'aide de théorèmes, le mouvement de la foule, aussi Perec s'attache-t-il surtout à ces autres mouvements, ceux des autobus, tellement plus prévisibles : « Afflux de foules humaines ou voiturières. Accalmies. Alternances » (41).

Si Perec compte et note les passages des autobus, c'est que leur passage non seulement ponctue le temps, mais divise, répertorie l'espace, le distribuant en circuits, le transformant en un espace maîtrisable. C'est pourquoi, dès la

première séance d'observation, il va répertorier les trajectoires de tous les autobus qui passent par la Place Saint-Sulpice : « Le 96 va à la gare Montparnasse », « Le 84 va à la Porte de Champerret » etc. (14 ss.). Déjà dans *Espèces d'espaces*, il s'était interrogé sur la rationalité sous-jacente aux numéros des lignes : « pourquoi les autobus vont-ils de tel endroit à tel autre ? Qui choisit les itinéraires, et en fonction de quoi ? Se souvenir que le trajet d'un autobus parisien *intra muros* est défini par un nombre de deux chiffres dont le premier décrit le terminus central et le second le terminus périphérique. Trouver des exemples, trouver des exceptions […] » (2000, 103). Le réseau des autobus (et métros) parisiens constitue un système de règles, de contraintes imposées de l'extérieur, et en tant que tel il fait fi au chaos apparent de la circulation. Chaos qui peut resurgir à tout moment, dans les exceptions à la règle – lorsque tel bus, structurellement ou accidentellement, parcourt un autre circuit, lorsque tout le système se met en grève – mais aussi dans les systèmes de contraintes extrêmement complexes que Perec se crée lui-même, comme dans *Un homme qui dort*.

L'étude de l'infra-ordinaire telle que la pratique Perec nous apprend que la répétition et la différence ne sont pas deux pôles opposés, mais qu'elles vont toujours de pair : c'est la répétition qui produit la différence, qui la rend visible en tout cas. *Lieux* - cet autre projet auquel Perec travaillait encore en 1974, à l'époque de *Tentative* - avait déjà révélé cela, à une échelle beaucoup plus importante. En effet, comme on sait[2], il s'y était fixé douze lieux parisiens, dont il devait faire deux descriptions par an – une sur les lieux, une de mémoire – et cela pendant douze ans de suite. Il avait commencé à y travailler en 1969 et comptait clore le projet en 1981. Ces 288 textes devaient, en fin de compte, constituer « la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture» (2000, 110). De ce projet, abandonné en 1975, il nous reste des fragments émouvants, tel le texte « La rue Vilin », publié à part : ce sont les 6 descriptions faites sur les lieux (les « Réels ») de la rue où Perec a vécu, enfant, avant la guerre. Il la revisite entre 1969 et 1975, précisément dans les années où cette rue de Belleville, déjà délabrée, est peu à peu démolie par les bulldozers de la rénovation urbaine. Année par année, maison par maison, il suit patiemment la lente dégradation de la rue : portes, fenêtres

condamnées, magasins qui ferment, enseignes qui s'effacent, murs décrépits, immeubles murés ou éventrés… (1989, 15-31).

Dans le cas de « La rue Vilin », les visites répétées pendant six ans – revenir chaque année, observer les mêmes maisons, parcourir la même rue – permettent de mesurer une modification importante des lieux : non seulement leur vieillissement mais aussi leur démolition. Il n'en est pas de même pour *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, projet d'échelle beaucoup plus modeste. En effet les lieux ne sont visités que pendant trois jours de suite. Pourtant, le but de Perec n'est pas de décrire un état statique (s'il avait voulu faire le portrait de la Place Saint-Sulpice, il aurait pu se limiter à une seule visite, muni d'un appareil photo), mais de débusquer, à travers la monotonie et la répétition, des signes de modification, bref une évolution. Lors de la sixième séance, celle du samedi après-midi, il est vraiment « à la recherche d'une différence », comme le dit un intertitre (41). Plutôt cinéaste que photographe, Perec considère la coordonnée du temps comme indispensable. A chaque visite, il se demande : « Par rapport à la veille, qu'y a-t-il de changé ? » (40). Et la réponse : « Beaucoup de choses n'ont apparemment pas changé, n'ont apparemment pas bougé (les lettres, les symboles, la fontaine, le terre-plein, les bancs, l'église, etc.) ; moi-même je me suis assis à la même table » (*ibid*.). Et pourtant, quelque chose se modifie: « Hier, il y avait sur le trottoir, juste devant ma table, un ticket de métro ; aujourd'hui il y a, pas tout à fait au même endroit, une enveloppe de bonbon […] » (*ibid*.). Un tel détaillisme pourrait surprendre. Pourtant, c'est déjà le collectionneur de l'herbier des villes, le « botaniste de l'asphalte », qui récolte les restes de la vie urbaine. Il nous montre que, si différence il y a, dans un laps de temps aussi court, elle ne concerne pas les grands mouvements de la foule, mais l'infiniment petit, le niveau microscopique du ticket de métro ou de l'enveloppe de bonbon qui traîne par terre (42).

Il est un autre niveau où les modifications, même en l'espace de trois jours, sont plus importantes, c'est celui du temps qui passe, et conjointement du temps qu'il fait. Ces deux éléments sont omniprésents dans le texte. Nous avons déjà vu comment les séances d'observation sont très précisément situées dans le temps. L'étude de l'infra-ordinaire a son unité de mesure : c'est le temps des horloges – indications de l'heure,

cloches de Saint-Sulpice qui sonnent (37). Cependant, ces fréquentes indications de l'heure ont encore une autre fonction : elles nous parlent du temps vécu. En effet, plus ces indications sont fréquentes, plus le temps semble lent à passer : « Il est 17 h. 50. » (35), « Il est six heures moins cinq » (37), « Il est six heures dix » (38), « Il est 18.45 » (39). C'est cela l'expérience du flâneur immobile : « Du temps passe. Boire son demi. Attendre» (2000, 104). Par cette patience, cette attente, l'oisif qu'est le flâneur se démarque de la foule pressée, de l'homme d'action. Et pourtant, si on considère le nombre d'observations notées entre mettons six heures moins cinq et six heures dix (mesurables en pages), il semble qu'il ait à peine le temps de noter ce qu'il voit.

Mais ce qui, de manière beaucoup plus visible, mesure le passage du temps, ce sont naturellement les « modifications de la lumière du jour » (35). Au cours de la dernière séance du samedi, c'est surtout cela que note Perec : la progressive tombée de la nuit, Place Saint-Sulpice. Nul coucher de soleil dramatique derrière la Tour Eiffel ou le Sacré Cœur, ou en n'importe quel autre haut lieu du tourisme parisien. Là encore, ce serait un tableau statique, mais ce qui intéresse Perec, c'est l'évolution, la modification, aussi lente soit-elle. C'est pourquoi il travaille en séries, comme l'avait fait Monet avant lui, avec la Cathédrale de Rouen. Cependant, nul souci esthétique chez Perec. Simplement, les signes successifs du soir qui tombe, sur une place que rien ne distingue : il note les lumières dans les immeubles qui s'allument, « les couleurs qui se fondent : grisaille rarement éclairée » (37), « les lampadaires [qui] s'allument progressivement » (38), et finalement tout devient « ombres indistinctes » (39), ce qui met fin à l'observation. Parallèlement à ces modifications de la lumière, Perec va noter les modifications du temps qu'il fait pendant ces trois journées d'automne : « froid sec. Ciel gris. Quelques éclaircies » (I) , froid et vent (IV), pluie fine (V), ciel dégagé et vent (VI) et enfin retour à la pluie qui tombe toujours (VIII). La météorologie : encore un élément où la répétition des mêmes phénomènes en même temps engendre la différence et permet de mesurer le passage du temps.

Le flâneur en marche

« Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, le fugitif et l'infini» (Baudelaire, 1976, 691). Le flâneur baudelairien est tout entier dans cette phrase, tirée du « Peintre de la vie moderne ». Dans cette figure, on retrouve plusieurs traits du flâneur d'avant 1850, mais poussés à l'extrême. Ainsi, le flâneur est toujours un observateur, mais l'observation n'est plus chez lui une simple activité. Elle est devenue une véritable passion : il est « animé d'une passion insatiable […] de voir et de sentir» (691), d'un « amour excessif des choses visibles et tangibles » (*ibid*.). La passion, l'excessif : on voit déjà comment le flâneur perd l'innocence qu'il avait dans les innombrables « physiologies du flâneur » des années 1830-40. Le nombre où il a « élu domicile », c'est la foule, décrite dans la même phrase par les trois adjectifs substantivés, « l' ondoyant», «le fugitif », « l'infini », qui mettent en valeur le caractère impersonnel et anonyme de la foule.

Celui qui observe la foule – et à plus forte raison celui qui en fait partie – ne voit pas une série d'individus, mais uniquement un mouvement, un collectif. Baudelaire assimile ici explicitement le flâneur au personnage d'un conte d'Edgar Allan Poe, « L'homme des foules ». C'est l'histoire d'un homme convalescent qui, à travers la vitre d'un café, aperçoit un inconnu, se laisse fasciner par lui et le suit pendant deux jours et une nuit, à travers la foule londonienne, parcourant la ville entière. « La foule est son domaine […]. Sa passion et sa profession est d'épouser la foule » (691). Toute la dialectique baudelairienne du flâneur est dans cette phrase. En effet, d'un côté, épouser la foule, pour Baudelaire, c'est la profession-même de l'artiste. Avec le peintre Constantin Guys, qui est au centre de cet essai, nous avons l'image d'un art très maîtrisé, très contrôlé.

Dans la description de la journée de travail de celui-ci, il y a un côté très diurne, très positif : « Et il part ! et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales […] » (692). Rien de surprenant chez un artiste qui est surtout l'auteur de scènes de genre réalistes, et fort admirées pour cette raison.[3]

Mais pour Baudelaire, « épouser la foule » n'est pas une simple profession, c'est une véritable passion, une obsession même, et ici se fait jour une tout autre image, plus nocturne, du flâneur. A la suite de Poe, Baudelaire voit « l'homme des foules » comme un homme pathologiquement obsédé par la foule. Incapable d'être seul, il est compulsivement obligé de la rechercher constamment, ce qui le mène à se plonger dans les bas-fonds de la métropole. Or l'expression « épouser la foule » revient de manière beaucoup plus développée dans le poème en prose de Baudelaire intitulé « Les foules », dans *Le Spleen de Paris* : « celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque » (2003, 46). Le protagoniste de ce poème, c'est explicitement le poète. Le poète, l'artiste est un « homme des foules », un flâneur, et ces termes sont entièrement convertibles, chez Baudelaire.

Épouser la foule, c'est donc le contraire de l'enfermement en soi. C'est la capacité à sortir de soi, à pouvoir « à sa guise, être lui-même et autrui », d'où son « goût du travestissement et du masque ». Cette « universelle communion », Baudelaire en parle avec exaltation. Communier, c'est devenir un, se fondre l'un dans l'autre. Il y a ici une image à la fois religieuse et érotique. Érotique à cause du terme « épouser », et de la jouissance qui en résulte : « jouir de la foule est un art » (2003, 45). Cette jouissance est déjà religieuse par l'image de la communion (« universelle communion »), et érotique et religion fusionnent dans l'image finale : « cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, l'inconnu qui passe » (46). Le mouvement central est ici celui du don de soi, qui implique une perte de soi, une dangereuse perte d'identité à laquelle les interprètes de Baudelaire deviendront de plus en plus sensibles. C'est pourquoi Walter Benjamin apparente le flâneur baudelairien à un loup-garou en quête d'une identité à usurper : « le flâneur prend les traits d'un loup-garou qui erre sans fin dans la jungle sociale » (2002, 436), il est « comme un animal ascétique, [qui] rôde dans les quartiers inconnus jusqu'à ce qu'il s'effondre, totalement épuisé, dans la chambre qui l'accueille, étrangère et froide » (434-435).

C'est cette image-là du flâneur, proche de l'homme des foules de Poe, s'identifiant aux autres jusqu'à en perdre son identité, qu'on retrouve,

poussée à l' extrême, dans le récit de Perec, *Un homme qui dort* (1967). Or cet étudiant qui, d'un jour à l'autre, décide de couper tous ses liens avec le monde extérieur et ses rapports aux autres, qui passe ses journées à dormir dans sa chambre de bonne, ses nuits à errer dans Paris, comment en arrive-t-il là ? « L'indifférence », c'est le nom qu'il donne à cet état de prostration générale où il se distancie de toute action, de tout projet, de toute ambition comme de tout jugement moral ou de goût : « tu es un noyau dur d'indifférence » (1999, 29). Mais dès lors qu'il a mis un nom sur cette expérience, celle-ci se mue en une entreprise consciente, voulue, en un projet. Paradoxalement, ce projet consiste à mettre en échec la volonté : « tu n'as pas besoin de parler, de vouloir » (27), mais en même temps, « tu ne veux que l'attente et l'oubli » (25). L'oubli est en effet une composante importante de l'indifférence : le protagoniste rêve de « devenir un amnésique au pays des aveugles » (28).

La flânerie se présente donc comme un stupéfiant qui provoque l'amnésie. Mais l'amnésie, l'oubli de quoi ? Le récit raconte comment le protagoniste tente de se libérer de son conditionnement social (obligations, activités quotidiennes, fréquentations), mais aussi, plus profondément, du passé individuel et collectif : l'indifférent, c'est celui « sur qui l'histoire [grande h] n'a plus de prise » (95), et c'est là le but final de toute l'entreprise. J'ai montré ailleurs comment l'indifférence et l'oubli auxquels aspire le protagoniste finissent, dans le cours du récit, par se retourner en leur contraire, comment il se trouvera acculé à la douleur d'autrui comme à celle qui est inhérente au passé, à l'Histoire : à son histoire personnelle (car le récit, en apparence impersonnel, contient un grand nombre d'éléments autobiographiques), mais aussi à une Histoire collective, qui a modelé celle de Perec (cf. Schulte Nordholt, 2008). Je m'attacherai ici à ce que signifie cette évolution au niveau de la flânerie du protagoniste, et de la topographie parisienne.

Au début du récit, la flânerie semble s'apparenter à l'observation intense qui était celle du flâneur du début du XIX[e] siècle, et plus encore à l'observation de l'infra-ordinaire telle que Perec l'a pratiquée dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Il y a dans *Un homme qui dort* une scène qui pourrait être extraite de ce texte : « De la terrasse d'un café, assis en face d'un demi de bière ou d'un café noir, tu regardes la rue. Des voitures

particulières, des taxis, des camionnettes, des autobus, des motocyclettes, des vélomoteurs passent, en groupes compacts que de rares et brèves accalmies séparent : les reflets lointains des feux qui règlent la circulation […] » (57). Tout y est : les énumérations qui tentent d'épuiser le réel, l'étude des mouvements, des flots des passants ou des véhicules. Cependant, contrairement à la *Tentative*, on a l'impression d'un film muet qui se déroule sous les yeux du protagoniste, qui voit tout comme à travers une vitre, et se sent lui-même invisible (cf. « ils s'acheminent sans te voir, et pourtant, tu es à quelques centimètres d'eux […] », 59). Vus par le protagoniste, les mouvements de la foule sont une agitation parfaitement gratuite : « Des millions d'actions inutiles se rassemblent au même instant dans le champ trop étroit de ton regard presque neutre » (58). Si, dans *Tentative d'épuisement*, le regard du protagoniste est celui de quelqu'un qui porte un intérêt presqu'excessif à ce qui l'entoure, ici ce regard est celui de l'indifférence qui habite le flâneur.

A ses débuts, la marche du protagoniste s'apparente à la flânerie comme marche au hasard, libératrice, visant tout entière à maîtriser l'espace. Du haut de sa chambre de bonne, rue Saint Honoré, il maîtrise tout l'espace parisien par l'imagination, il se sent comme au centre des quatre points cardinaux : « Parfois, maître du temps, maître du monde, petite araignée attentive au centre de ta toile, tu règnes sur Paris : tu gouvernes le nord par l'avenue de l 'Opéra, le sud par les guichets du Louvre, l'est et l'ouest par la rue Saint-Honoré » (53). Une autre manière de se soumettre l'espace urbain, ce sont les classifications et les inventaires : « Tu imagines un classement des rues, des quartiers, des immeubles : les quartiers fous, les quartiers morts, les rues-marché, les rues-dortoir, les rues-cimetière, les façades pelées, les façades rongées, les façades rouillées, les façades masquées » (59). Classements parfaitement idiosyncrasiques, comme souvent chez Perec, et qui respirent déjà l'atmosphère de déchéance qui sera bientôt celle des flâneries du protagoniste. Mais en première instance, le protagoniste parcourt un Paris qu'il a lui-même ordonné, structuré par ses jeux mentaux et en en visitant tous les monuments (cf. 86-87).

Peu à peu cependant, il se rend compte que ses premières flâneries étaient bel et bien régies par un but, une finalité : monuments, hauts-lieux

touristiques à visiter. Toujours il y avait « une tension, une volonté, une émotion. Ton tourisme, malgré le souvenir lointain des Surréalistes, restait source de vigilance, emploi du temps, mesure d'espace » (87). C'est cette finalité-là, celle du « flâneur minutieux, [du] nyctobate accompli » (93), que le protagoniste va tout à fait abandonner dans le cours du récit, où la flânerie prend un autre tour : le protagoniste, tiraillé par l'insomnie, erre des nuits entières dans Paris. C'est alors qu'il abandonne le Quartier Latin qui est son habitat familier (cf. 55), et se laisse emporter vers des quartiers jusque-là inconnus, peu fréquentés : « Tu t'enfonces dans l'île Saint Louis, tu prends la rue de Vaugirard, tu vas vers Pereire, vers Château Landon » (56). Les véritables lieux de la flânerie sont surtout situés sur la rive droite. Le dépaysement du protagoniste joue certainement un rôle dans cette topographie, mais n'oublions pas que la rive droite constitue le domaine classique du flâneur du XIXe siècle. Et le texte de Perec contient maint coup de chapeau à ce Paris du flâneur baudelairien et benjaminien, notamment lorsque le protagoniste découvre les passages : « Passage Choiseul, Passage des Panoramas, Passage Jouffroy, Passage Verdeau, leurs marchands de modèles réduits, de pipes, de bijoux en strass, de timbres, leurs cireurs, leurs comptoirs à hot dogs » (60). Tout un univers au charme désuet, mais que Perec intègre à son univers romanesque en y situant la demeure de personnages de ses œuvres à venir : ainsi, le docteur Raphaël Crubellier prélude déjà la rue Simon Crubellier, où habitera aussi Serge Valène (*La vie mode d'emploi*).

Cependant, bientôt la démarche du protagoniste n'aura plus rien de la flânerie des années 1840. Sa marche se fait obsessive : « Marche incessante, inlassable. Tu marches comme un homme qui suivrait son ombre. Marche d'aveugle, de somnambule, tu avances d'un pas mécanique, interminablement, jusqu'à oublier que tu marches » (93), « tu traînes, tu traînes, tu traînes, tu marches », « tu ne flânes même plus » (86). « Tu ne flânes même plus », mais n'est-ce pas là que commence la véritable flânerie ? La flânerie comme marche au hasard, sans but, menée par la foule : « Tu te laisses aller, tu te laisses entraîner : il suffit que la foule monte ou descende les Champs Elysées […] » (88). Ce protagoniste qui se laisse entraîner par la foule est très proche de « l'homme des foules » de Poe. Comme celui-ci, le protagoniste a une prédilection pour les quartiers

populaires – quartiers lointains, déserts et peu fréquentés : « Tu découvres des rues où nulle voiture jamais ne passe, où nul presque ne semble habiter, sans autre magasin qu'une boutique fantôme […] »(59). Quartiers de la déchéance sociale, bas-fonds de la société : « tu rentres dans des cafés misérables, bistrots, troquets, Vins et Charbons sans lumières, sentant le vinaigre et la crasse. Tu marches dans des rues graisseuses le long de palissades maculées d'affiches en lambeaux, vers Charles Michels ou Château Landon » (91-92).

Alors, l'espace urbain, d'espace immense de maîtrise et de liberté qu'il était, se transforme en une prison blafarde comparable à la chambre de bonne qu'il habite : « Tu marches dans les avenues désolées, longeant les arbres rabougris, les façades pelées, les porches noirs. […] Les squares dont les grilles t'emprisonnent, les marais stagnant près des bouches d'égout, les portes monstrueuses des fabriques » (109). De « maître du monde », le protagoniste est devenu le prisonnier de l'espace urbain : « Comme un prisonnier, comme un fou dans une cellule. Comme un rat dans le dédale cherchant l'issue. Tu parcours Paris en tous sens » (118). Comme « l'homme des foules » du conte de Poe, et comme le flâneur baudelairien, le protagoniste va rencontrer toutes sortes d'êtres étranges, marginaux, et s'assimiler à eux, comme le vieillard sur un banc du Luxembourg, « momifié, immobile, les pieds joints », immobile pendant des journées entières. Comment ne pas penser aux « Petites vieilles » de Baudelaire, « Débris d'humanité pour l'éternité mûrs », ou aux Aveugles, « Terribles, singuliers comme les somnambules » ? Vieillards, aveugles, marginaux de toutes sortes, le protagoniste perecquien va se sentir assailli par eux, mais en même temps il se sent leur proche : « Les monstres sont entrés dans ta vie, les rats, tes semblables, tes frères » (113). Ces rats, ce sont les bannis de la terre : « les somnambules, les brutes, les vieillards, les idiots, les sourds-muets aux bérets enfoncés jusqu'aux yeux, les ivrognes, les gâteux qui se raclent la gorge et tentent de retenir les tremblements saccadés de leurs joues, de leurs paupières, les paysans égarés dans la grande ville, les veuves, les sournois, les ancêtres, les fouineurs » (115).

Chez Perec, la capacité du flâneur à s'assimiler aux autres, à « communier », comme dirait Baudelaire, avec autrui, est infinie mais en même temps extrêmement dangereuse : elle mène au déséquilibre nerveux,

à l'insanité et à la perte d'identité, à la déchéance physique et morale. Là encore, lorsqu'il touche le fond de son expérience, le protagoniste de Perec, insomniaque, sale et vêtu de loques, hagard, rappelle « l'homme des foules » du conte de Poe, au « regard fixe, effaré, vide » (1933, 64), dont le « menton tomba sur sa poitrine, et [dont les] yeux roulèrent étrangement sous ses sourcils froncés » (63), l'homme dont la démarche circulaire est sans fin, et dont la solitude est hantise de la foule.

Dans la « sociologie de la vie quotidienne », de la vie urbaine notamment, chez Perec, le flâneur est une figure aussi importante qu'ambiguë. D'un côté - et ce sont surtout des textes tels *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* qui nous le révèlent - la flânerie est maîtrise progressive de l'espace urbain par l'observation, la description détaillée et la classification. De l'autre, elle est l'errance obsédée du flâneur en marche, loup-garou prêt à s'unir à la foule. Mais cette ambigüité n'est-elle pas déjà présente chez Baudelaire, pour qui le flâneur est à la fois le poète en pleine possession de ses moyens, et l'homme des foules de Poe, dont la marche obsessive frise le déséquilibre et la folie ?

Notes

[1]. Le lecteur peut calculer la longueur des séances parce que Perec note toujours l'heure de commencement de la séance, et parsème le texte d'indications de l'heure.

[2]. Sur le projet de *Lieux,* non-publié, cf. Philippe Lejeune, 1991, 141-209.

[3]. Ses albums de la Guerre de Crimée avaient surtout un but d'information, à une époque qui ne connaissait pas encore la photographie (cf. Baudelaire, 1976, 689).

Ouvrages cités

Œuvres de Perec :

Un homme qui dort, Paris, Gallimard Folio, 1999 (1967[1]).

Espèces d'espaces, Paris, Galilée, 2000 (1974[1]).

L'infra-ordinaire, Paris, Seuil, 1989.

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, Paris, Christian Bourgois, 1995 (Union Générale, 1975[1]).

Autres ouvrages :

Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard Pléiade, 1976.
Charles Baudelaire, « Les foules », *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris),* Paris, Gallimard, 1973.
Walter Benjamin, *Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Les Editions du Cerf, 2002.
Louis Huart, *Physiologie du flâneur*, Paris, Aubert et Cie, Lavigne, 1841.
Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL, 1991.
Edgar Allan Poe, « L'homme des foules », dans *Nouvelles Histoires extraordinaires,* Paris, Louis Conard, 1933.
Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah,* à paraître chez Rodopi, Amsterdam, 2008.
Edmond Texier, *Tableau de Paris,* Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852-1853.

Illustrations

Figure 1 : Le flâneur, dans L. Huart, *Physiologie du flâneur,* 8
Figure 2 : Frontispice de L. Huart, *id.*
Figure 3 : Café Pierron, dans Edmond Texier, *Tableau de Paris,* 338
Figure 4 : Les boulevards, dans Edmond Texier, *id.*, 37
Figure 5 : La Place Saint-Sulpice, droits de reproduction : http://www.France-voyage.com

Annelies Schulte Nordholt enseigne la littérature française au Département de français de l'Université de Leiden. Principales publications: Maurice Blanchot, *L'écriture comme expérience du dehors* (Droz, 1995); *Le moi créateur dans* A la recherche du temps perdu (L' Harmattan, 2002); *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah* (à paraître chez Rodopi, Amsterdam, 2008).